

## Galdós en el escenario conmemorativo: el recuerdo delirante como construcción de memoria pública

Elena Cueto Asín<sup>1</sup>

Enviado: 7 de febrero de 2022. / Aceptado: 27 de mayo de 2022.

**Resumen.** Este artículo analiza las obras *El último viaje de Galdós* y *Galdós, sombra y realidad* dentro del teatro producido para el centenario del deceso del escritor canario, basado en el elemento biográfico. Se fija en la utilización del recuerdo íntimo como estrategia dramática que, junto a la de proveer cuerpo y voz, permite hacer semblanza de la figura en un ejercicio de renovación de la memoria pública que desafía modalidades tradicionales de monumentalidad, y que, en última instancia, utiliza la plataforma conmemorativa para reivindicar la memoria del sujeto femenino según se localiza en la vida y obra galdosianas.

**Palabras clave:** Galdós; conmemoración; centenario; teatro; 2020; Ripoll; Del Moral

### [en] Galdós on the commemorative scenario: delusional remembrance as a construction of public memory

**Abstract.** In this paper I analyze the works *El ultimo viaje de Galdós* and *Galdós, sombra y realidad*, in theatre produced for the centenary of the death of the Canarian writer, based on biographical elements. I focus on the use of intimate memory as a dramatic strategy that, along with providing body and voice, allows the figure to be portrayed in an exercise of renewal of public memory that challenges traditional forms of monumentality. In the end, the commemorative platform is used to vindicate the memory of female subjects as found in Galdós's life and work.

**Keywords:** Galdós; Commemoration; Centenary; Theatre; 2020; Ripoll; Del Moral

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Memoria pública e iniciativa teatral. 3. La memoria privada como espacio de imaginación. 4. La transferencia del recuerdo a la memoria del fantasma. 5. Conclusión.

**Cómo citar:** Cueto Asín, E. (2022) Galdós en el escenario conmemorativo: el recuerdo delirante como construcción de memoria pública, en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 31-39.

### 1. Introducción

Durante el otoño del año 2020, centenario de la muerte de Benito Pérez Galdós, se estrena en Canarias la obra de Laila Ripoll y Mariano Llorente *El último viaje de Galdós*, donde un actor da cuerpo al escritor, ciego y postrado en silla de ruedas<sup>2</sup>. Le acompaña en escena el personaje de Francisco, su secretario, que por momentos se desdobra en varias figuras históricas. Hay también cinco personajes femeninos: Dolores, madre del escritor, Sisita, su amor adolescente, la actriz Concha Ruth Morell, la escritora Emilia Pardo Bazán y Lorenza Cobián, madre de su hija. Las tres últimas también fueron compañeras sentimentales, y, menos la escritora gallega, también fallecidas antes que el escritor. La trayectoria sentimental de un

Galdós a punto de morir resulta ser también la premisa de *Galdós, sombra y realidad*, de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, que dirige Pilar G. Almansa también en otoño de 2020 en el Teatro Español de Madrid<sup>3</sup>. En esta obra es personaje igualmente Teodosia Gandarias, última compañera del autor canario, fallecida pocos días después de él. Se une al grupo una actriz que encarna varios personajes galdosianos emblemáticos. Tanto en una obra como en la otra, se presenta la correlación entre mujeres que existieron y mujeres que surgieron de la pluma del literato. No son los únicos espectáculos que celebran al escritor que amó y creó personalidad femenina, mientras le tomaba el pulso al devenir histórico y social del país. En la sala Margarita Xirgú del mismo Teatro Español, se ofrece en noviembre la lectura dramatizada de una serie de

<sup>1</sup> Bowdoin College, [ecueto@bowdoin.edu](mailto:ecueto@bowdoin.edu)

<sup>2</sup> Dirigido por Mario Vega, se estrena en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas el 8 de octubre y recorre las salas principales del resto del archipiélago canario.

<sup>3</sup> La obra se escenifica entre el 18 de noviembre y el 13 de diciembre de 2020 en la sala Principal del Teatro Español.

obras teatrales galdosianas, todas ellas protagonizadas por nombres de mujer<sup>4</sup>. En las mismas fechas, en el Teatro Fernán Gómez de la capital, la compañía Venecia Teatro pone en escena *Bien está que fuera tu tierra*, Galdós, dramaturgia de Alma García y José Gómez-Friha, en la que cinco actores se desdoblaron constantemente para encarnar al escritor y a una amplia pléthora de figuras, entre ellas las consabidas mujeres<sup>5</sup>. También ahí el punto de partida es el momento de la muerte, su impacto mediático y social. Es después de todo el hecho luctuoso lo que señala la efeméride, lo cual no deja de merecer un análisis en el marco de los actos organizados durante la misma.

La actividad teatral participa de la meta vivificante de la conmemoración, en Madrid a cargo de Juan Carlos Pérez de la Fuente, de propagar el nombre y la imagen de la figura de Galdós en la esfera pública. Se trata de afianzar el valor patrimonial del más relevante novelista del siglo XIX en lengua castellana, que también fuera dramaturgo en las dos primeras décadas del XX, y eso se lleva a cabo con la recreación biográfica tanto o más que con la literaria. Lo último produce en teatro unos pocos espectáculos basados en la obra narrativa del autor, más que en la escrita para la escena, siguiendo una tendencia anterior al centenario<sup>6</sup>. Una parte de la crítica cultural y de espectáculos no ve mérito en obras que recapitulan la experiencia vital, lamentando que no termine siendo el centenario un mayor esfuerzo por dar a entender mejor la obra galdosiana [Palomero 2020]. El espectáculo de biografía se ajusta no obstante al interés en el siglo veintiuno por la auto ficción y por el material sacado de lo acontecido en la realidad, quizá escamoteado en anteriores acercamientos conmemorativos. El deceso como punto de partida juega a favor de una estructura temática de recapitulación a partir de un momento histórico más cercano al presente, para situar ahí la rememoración del propio sujeto conmemorado.

Dicha estructura de recuerdo lleva a convertir al autor en personaje, al nombre detrás de un opus literario más que significativo en figura histórica. Personificar a Galdós y aquello que produce su mente de moribundo resulta una coreografía fantasmagórica de experiencia personal que se hace pública con propósito didáctico, como revelación de unos hechos y de unos vínculos personales que pueden contribuir a promocionar la lectura de la obra galdosiana. Además de la corporeidad dinámica, la memoria delirante es elemento que contribuye a humanizar y a la vez desacralizar al escritor, a fin de consolidar su estatus patrimonial desde modos renovados de monumentalidad. Como proyecto dramático, refleja una

indagación no superficial en la personalidad del literato, que se ve desplazado en el espacio escénico por las mujeres en su vida y en su obra, las cuales reclaman su propio lugar de memoria. En última instancia, se somete el autor a examen a partir de ese material especulado como surgido de su propio repositorio de conciencia, un ejercicio de especulación que invita a reflexionar sobre los límites éticos de usurpar para la escena, para el placer visual y de revelación, la función estética de la memoria como espacio privado del sujeto histórico, en este caso, un Galdós extremadamente celoso de su intimidad.

## 2. Memoria pública e iniciativa teatral

El “año Galdós” se inscribe en la práctica que William Johnston señala como típicamente europea, de servirse de aniversarios para conmemorar figuras del ámbito intelectual o artístico, como estrategia para diseñar una trayectoria de desarrollo de identidad de la nación, y a la vez promover trabajo creativo y un mercado cultural desde las instituciones [1991: 5]. En mayo del 2018 se aprueba crear en el Congreso de los diputados una comisión nacional para ensalzar a “uno de los mejores representantes de las letras españolas y del realismo literario europeo”; un proyecto de Estado que ponga en relieve el “patrimonio de la totalidad de los españoles y de la historia universal de la novela” [“El Congreso aprueba”]. A partir de allí surge el arco de actividades que ha de proceder al reconocimiento de la figura en diferentes medios académicos, divulgativos y creativos, incluido el teatral.

La conmemoración es instrumental como reactivación de la memoria pública por diferentes medios. Su carácter efímero queda demostrado, explica Edward Casey, en cómo se erosiona la función memorística de los monumentos pese a su imposición en el espacio urbano [2004: 18]. La dramatización se identifica como una de las formas habituales de reinscribir el recuerdo del mérito o la impronta del sujeto monumentalizado, meta que ha de contar siempre con la participación ciudadana y de un espacio de encuentro [Casey 2004: 32]. De ahí que el teatro se pueda sumar con efectividad a la iniciativa institucional, junto a la organización de otros actos públicos como exposiciones, conferencias y documentales televisivos.

La vida personal de Galdós se inserta en el acercamiento a su figura, habiendo sido anteriormente la adaptación o recreación de su obra el medio fundamental para ello. Si ahí ya el sujeto femenino se señala como parte importante del retrato social de una época, en 2020 es definitivamente el elemento con el que se procede a renovar la monumentalidad que de otro modo honra al literato ya desde antes de la fecha señalada de su deceso. En el texto del programa de su montaje, Pilar Almanza revela la conexión y traslado de enfoque a la esfera personal como razón del proyecto: “las monumentales obras de ficción realista y universal que nos dejó como herencia son también una plasmación de sus deseos, contradicciones, obsesiones y sentido del humor” [2020].

<sup>4</sup> Con el título “Galdós en el Español”, la serie de lecturas de *Voluntad, Electra, Casandra, Alma y vida, El abuelo, Bárbara y Celia en los infiernos*, se llevan a cabo entre el 3 y el 23 de noviembre.

<sup>5</sup> El espectáculo se escenifica del 15 de octubre al 29 de noviembre.

<sup>6</sup> Frente a las producciones de *Electra* de Miguel Narros (2010) y *Realidad* de Manuel Canseco (2021), se dan las obras de adaptación de *Episodios Nacionales* Jerónimo López Mozo con el título *Puerta del sol* (2008), *Galdosiana* de Fernando Méndez-Leite (2010), *Doña Perfecta* de Ernesto Caballero (2013) y *Tristana* de Eduardo Galán (2017). En 2020, Ignacio García May sube a escena los personajes de novela *Torquemada y Don Juan y Celín*; Beatriz Argüello dirige *El caballero encantado* y Ainhoa Amestoy *La princesa y el granuja*.

La meta de prolongar el estatus adquirido por el escritor no se deja de llevar a cabo por medio de enfatizar la vigencia que ofrece su escritura y el pensamiento que la sustenta. La vigencia es clave como marca de prestigio dentro del concepto de patrimonio, entendido como acervo del pasado que se perpetúa como capital simbólico y cultural. Lo patrimonial aporta, además de un motivo de cohesión social en el reconocimiento de dicho capital, una reflexión sobre modelos de actuación social, que un sector de la crítica cultural identifica como concepto de ciudadanía hegemónico y burgués, a partir de un eje de relación establecido entre conocimiento, cultura y progreso [Miller y Yúdice 2002: 8]. Juan Mayorga interpreta este discurso evolutivo y eje de la cultura de la conmemoración como gesto narcisista y autocomplaciente, que bien pone el presente en correspondencia con un pasado esplendoroso, o bien justifica el dolor del pasado con el aún sufrido en la actualidad, proporcionando un teatro histórico de tipo consolador [2016: 161]. La invitación a valorar una visión del mundo, gloriosa u oscura, en base a su vigencia o relevancia en el presente, constituye una premisa de carácter pragmático, de utilidad del pasado, y por ello, efectivamente, burgués, como de hecho lo fue en persona Galdós, un liberal con el tiempo afín a ideas republicanas y socialistas.

La efeméride puede por tanto no ser el terreno propicio para una dramaturgia experimental. No obstante, lo programado en torno a una idea de conservación patrimonial no ha de carecer de sofisticación, como muestran las obras aquí analizadas, y más en un marco discursivo actualizado respecto a la herencia cultural. Pueden verse como un ejemplo de función figurativa del archivo, en su concepto de conocimiento del pasado, custodiado por las instituciones o por un principio de autoridad, que puede ser desactivado o retado como acto de resistencia o de inscripción en la temporalidad histórica [Cornago Bernal 2020:146]. En el caso de las obras aquí analizadas, no se trata de un archivo alternativo que se enfrenta a un discurso hegemónico de monumentalidad o lo desactiva, puesto que constituyen una actividad en el marco de la conmemoración institucional. Más bien, se genera en la órbita del archivo que conforma la investigación. Es decir, son los estudios galdosianos como autoridad los que vuelven su atención sobre su vida privada, gestionan el conocimiento sobre el autor y facilitan el material para un archivo figurativo que se refleja en la coincidencia temática de los espectáculos. Que proliferen las biografías sobre Galdós en 2020 confirma el fácil encaje de la investigación académica en el marco conmemorativo que incentiva la divulgación de dicho conocimiento en una industria editorial, y así en la de espectáculos, como otra forma, menos científica pero no necesariamente antagónica. El resultado es una reinscripción de la figura del escritor en una memoria pública de homenaje, pero no hagiográfica. Los cauces involuntarios de la memoria son la vía creativa de puesta en escena que dinamiza un cuerpo icónico y da textura estética y emocional al archivo biográfico. Historiadores y dramaturgos convergen, pues, en la práctica archivista de “activación” de lo dejado al

margen de la estructura institucional que promueve al escritor mediante su obra [Martín 2020: 17].

Explica Pierre Nora que la memoria en la modernidad depende enteramente del archivo como sistema que recoge la materialidad de lo acontecido, de lo inmediato del registro y de la imagen [1989: 13]. De ahí que la fotografía o el retrato tenga un rol importante en el ejercicio de revitalización de memoria pública, al ser reproducida y adquirir una dimensión icónica que acompaña la documentación de una actividad. Como medio de dramatización, el teatro traslada la iconografía de la figura al cuerpo de un actor, capaz de llevar la ilusión de vivificarla ante el espectador y con ello contribuir a reinscribirla en el marco de una memoria cultural. Se trata de un ejercicio de corporización como principal trasmisor de memoria [Counsell 2009:7]. Los estudios sobre teatro de herencia patrimonial admiten la fuerza de los iconos y explican el uso de las figuras históricas basándose en la idea de Michel Foucault del cuerpo como un archivo o depósito de conocimiento formado y disciplinado por los valores de su tiempo [Haviland 2018: 3]. Para Diana Taylor, toda versión imaginada de la figura patrimonial es una justa distorsión creativa del archivo, que el cuerpo del actor procede a reescribir, y que no deja de ser fiel al archivo mismo en cuanto a complementarlo [2003: xvi]. La figura histórica es reapropiada para someterse a una re-imaginación contemporánea que la asimile por vía cognitiva y emocional. Como proceso cognitivo, crea conocimiento a través de materializar imágenes del pasado, que en las obras que nos ocupan son cuerpos como archivos, no solamente el de Galdós como hombre y autor, también de las mujeres, como documento de un orden impuesto sobre el cuerpo femenino en la cultura. La dimensión emotiva se consigue de entrada mediante el efecto sublime, que desde el Romanticismo pone la estética al servicio de la práctica cultural y el reconocimiento patrimonial para el conjunto de la ciudadanía en sus diferentes estratos y niveles de sofisticación [Miller y Yúdice:12]. Galdós se somete al ritual de convocar el recuerdo de unas mujeres, espectros del más allá, que se convierten en espectáculo de conocimiento y de memoria compartida, del sujeto femenino en el tiempo.

El fantasma, que Mayorga explica como ilusión de tiempo perdido o temor a una historia que vuelve, ocupa el escenario conmemorativo de Galdós [2016:319]. En unas puestas en escena austeras y alejas de costumbrismo, el atuendo y atrezzo invoca un sentido estético de época, al tiempo que, paradójicamente, se intenta desactivar un sentido de lo decimonónico. Los directores parecen trabajar con la premisa de que lo galdosiano como memoria cultural connota para muchos un contexto anclado en el tiempo y en el canon, desconectado de lo atractivo que define lo contemporáneo. Almansa declara la intención de “quitarle el blanco y negro que, por la fotografía de la época, marca nuestro imaginario de Galdós” en aras de “transmitir lo que realmente fue: un periodo vibrante, lleno de esperanza y rabia, de rupturas y promesas, pero, sobre todo, de amor libre, sin complejos y real” [2020]. No queda muy claro a qué época rupturista y abierta se refiere exactamente la directora. El tiempo de Galdós como literato abarca seis décadas,

pero el esfuerzo de promoción que acompaña el montaje apunta al siglo XX, más que al anterior. Como escenario para la memoria de liberación femenina, parece dar más juego. En otro nivel, conlleva reivindicar un momento menoscabado dentro de la trayectoria del escritor, entre otros, por coincidir con su etapa de senectud [Fernández Cordero 2020: 22]<sup>7</sup>. Es también la época en la que Galdós se dedica al teatro como autor y como gestor, coincidiendo con su compromiso político más público [Fernández Cordero 2020: 72]. Se hace notar que fuese precisamente el Teatro Español la institución en la que ejerciese de director artístico, y en la que se estrenase su obra *Electra* en 1901, hito que lo consagra como agente de ideología radical.

Galdós está lejos de perder su puesto de prestigio en las letras españolas, y a nivel académico es objeto de conmemoración continua<sup>8</sup>. No obstante, el programa de memoria pública de la efeméride sustenta una función didáctica que debiera complementar los programas de enseñanza de literatura nacional, aunque abunde el discurso de desvinculación de esa esfera de acumen cultural. Laila Ripoll también escribe y dirige *Fortunata y Benito* como espectáculo programado especialmente para una audiencia escolar<sup>9</sup>. Como en las otras obras analizadas aquí, se enmarca esta en el propósito de reconocer “al grandísimo creador de personajes femeninos” que vivió “siempre rodeado de mujeres e influenciado por ellas, sus hermanas mayores, sus amigas, sus amantes, su madre [...]” según se reseña en la revista *Godot* [Mayor]. Se apunta ahí de nuevo al teatro como modo de desactivar la impronta de una iconografía como memoria cultural de carácter literario, para otorgarle una dimensión histórica, al margen incluso de su tiempo como autor: “Siempre imaginamos a Galdós como un vejete con bigote, pero lo cierto es que hubo un tiempo en el que don Benito fue un joven alto, seductor y bien plantado que hacía pajaritas y vivía la bohemia y la noche de Madrid [“Fortunata y Benito” 2020].

La apropiación del texto galdosiano por parte de Ripoll, que reubica la novela de 1886 en el Madrid actual, toma de alguna manera el relevo de lo que fuese para otras generaciones la obra galdosiana divulgada en adaptación cinematográfica y televisiva. La de *Fortunata y Jacinta* de Fernando Méndez Leite en 1979 ocupa un lugar importante en la memoria cultural de la Transición, como proyección de una época como legado literario de la nación [George 2009: 56]. Ya antes, el teatro televisado constituye una plataforma de proyección de la obra galdosiana en su prestigio y mirada crítica, como lo fuesen en cine las versiones de Luis Buñuel, televisadas igualmente a partir de 1975<sup>10</sup>.

Junto al contexto decimonónico y el halo intelectual, la temática del recuerdo puede no atraer a un sector de la población, no solo el más joven, que no asume el valor estético burgués de lo patrimonial y el deber de conservarlo, o bien lo rechaza como parte del mismo sentido de lo canónico, superado por otras estéticas. Elocuente como ejemplo es la analogía entre los personajes femeninos de Galdós y las “chicas Almódovar” que promueve el Teatro Español, y que como guiño apunta a una memoria cultural de la década de los ochenta, desentendida en su esencia de lo relativo al pasado, visto como conjunto estético e ideológico obsoleto.

Con *El último viaje de Galdós*, Ripoll no continúa el ejercicio de presentismo que es su *Fortunata y Benito*, pero persiste en encarnar al escritor. No es ya el joven Benito que una Fortunata del siglo XXI encuentra en el metro, sino un Galdós que es la personificación de su ser histórico, del hombre que fallece en Madrid en enero de 1920, empobrecido a pesar de haber alcanzado prestigio, y de asistir, de hecho, al descubrimiento de la estatua que lo inmortaliza en el parque del Retiro<sup>11</sup>.

Al margen de la fragilidad de la memoria pública en el tiempo, la monumentalidad se ve cuestionada en el presente siglo en un orden epistemológico, sospechosa de perpetuar discursos hegemónicos, obsoletos o superados. Se da la tendencia de trasladar la exaltación patriótica como razón del monumento a otras formas de reconocimiento más inclusivas o dirigidas a la memoria de grupos marginalizados [Guillis 1996: 17; Hite 2012: 13]. La figura prominente de Galdós, perpetuada en estatuas, en calles, parques e instituciones nombradas en su honor, y ya en democracia en los antiguos billetes de 1000 pesetas, se ve recalibrada en la conmemoración reciente bajo una lente que conecta su pensamiento y talante progresista con debates de actualidad, como la brecha social, el trato a los animales y la liberación femenina; rasgos todos ellos que no se asocian hoy con un posicionamiento radical, pero que cabe señalar como avanzados y por ello malentendidos en su momento. Lejos de ser un Galdós pletórico, el que está a punto de morir es además un escritor abatido por la penuria económica y la ceguera, denostado por corrientes reaccionarias que le impidieron recibir honores como el Premio Nobel. La escenografía de *El último viaje de Galdós* consiste en una montaña de telegramas enviados en contra de su nominación al galardón de la academia sueca. Entre lo alegado, se “le acusa de ‘haber otorgado a la mujer unas dosis de protagonismo insólitas e inmercedidas’” [Ripoll y Llorente 2020].

Lo cierto es que no fue solo denostado Galdós por sectores conservadores y eclesiásticos, en vida y después, sino también por progresistas que abanderaban el formalismo en literatura y el arte como modo crítico, y rechazaron tanto el realismo como el espiritualismo cultivado por el autor. Otra línea de discurso que en 2020 domina en artículos, entrevistas y programas de promoción cultural es el de una renovación de la memoria

<sup>7</sup> La iniciativa se refleja en otros espectáculos durante el centenario de obras tardías del escritor: *El caballero encantado*, *Celín*, *La princesa y el granuja* o *Realidad*.

<sup>8</sup> Además de su cumpleaños cada mes de mayo, se conmemoran los 150 años de su llegada a Madrid en 2012, los 40 de celebración del I Congreso Galdosiano en Gran Canaria en 2013 o los 175 de su nacimiento en 2018.

<sup>9</sup> Se estrena en los Teatros del Canal en febrero de 2020 por la La Joven Compañía.

<sup>10</sup> *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1962) y *Tristana* (1970).

<sup>11</sup> El monumento esculpido por Victorio Macho, inaugurado en enero de 1919, es punto de encuentro de homenaje cada 10 de mayo, fecha de nacimiento de Galdós, lo que puede considerarse un acto ritual de memoria pública.

pública de Galdós como revelación o descubrimiento. Los mismos dramaturgos, actores y directores reconocen asombrarse ante el maestro, superando la ignorancia y el prejuicio ante lo que resulta ser una mirada lúcida y de absoluta actualidad.

En última instancia, el giro hacia lo biográfico apunta a promover la obra literaria como legítima meta. Quizá venga a cuestionar “la muerte del autor” como paradigma crítico de lectura. En cualquier caso, visibilizar la figura femenina en un tiempo funciona como nexo entre pasado y presente, aportando vigencia como modo de reinsertar la memoria pública del sujeto que llevó a la escritura literaria los cuerpos de mujeres reales, convertidos en arquetipos, que hacen partícipe al público de la herida dejada por una experiencia, la de ellas, que pudo de otro modo ser feliz y enriquecedora.

### 3. La memoria privada como espacio de imaginación

En el rechazo de la monumentalidad convencional y en el redescubrimiento del autor, la estrategia de presentar un Galdós histórico pasa por brindar el privilegio de adentrarse en la esfera íntima, lo cual no solo consiste en compartir información sobre su vida familiar y sentimental. Como acto de voyeurismo, se ofrece la ilusión de franquear las paredes del espacio físico privado, así como el de su conciencia. El acto de recordar o convocar el pasado, como trampa que tiende el cerebro al personaje agonizante, resulta un modo de acceder a la síntesis vital a través de las relaciones amorosas, además de las constantes históricas pertenecientes al archivo, complacientes en ocasiones: “aquellas calles de Madrid, aquella ciudad a la que nadie dice amar y que tanto amor nos da y donde tanto he amado...” [Ripoll y Llorente 2020].

Las biografías pueden revelar episodios que la personalidad biografiada no concedería revelar, pero el biógrafo riguroso también ve límites en aquello que no aparece documentado. La ficción histórica es la que se adentra en el espacio de la intimidad mediante la fabulación. Mario Vega, director de *El último viaje de Galdós*, se atreve a borrar la frontera entre personaje y figura histórica cuando describe su trabajo como “viaje para contar la vida de Galdós, que cumple con sus dos últimos deseos, despedirse de las mujeres que marcaron su vida y morir en un teatro” [Nuevo 2020]. Describe una incursión en los presuntos deseos del escritor, en el mismo modo en que el autor omnisciente describe la conciencia de sus personajes ficticios, aunque Galdós lo hiciera menos en la de las figuras históricas que también abundan en su obra.

La estrategia de incursión se plantea en ambos *El último viaje de Galdós* y *Galdós, sombra y realidad* situando al personaje en un estado indefinido entre la realidad y el sueño. En ese espacio se encaja el ejercicio del recuerdo como actividad del inconsciente, vulnerable a la distorsión por medio de un lenguaje que reconcilia ambos territorios, al presentar una red de relaciones personales que existieron realmente, en la esfera discursiva de lo onírico. Sobre *Galdós, sombra y realidad*, obser-

va Raúl Losáñez cómo la intimidad del protagonista, “podría ser inverosímil si empezara a detallar más de la cuenta. Aquí todo se aparece a los ojos del espectador de manera más sugerida que explicada, y todo cobra así, curiosamente, el más convincente dramatismo [Losáñez 2020]. El dramatismo convincente surge de algo que lo es tan poco como la fantasmagoría, pero resulta eficiente en los límites que señala Losáñez. En ambas obras, el personaje Galdós alucina con una estructura que tiene poco de absurdo o irracional, al margen de convocar muertos y vivos en un mismo espacio. Dentro de lo caótico, la regresión al pasado proporciona una rememoración articulada. En *Galdós, sombra y realidad* no solo cobran dinamismo los cuerpos que encarnan a las figuras históricas y a personajes literarios que inspiraron. El moribundo escritor se mueve hacia atrás en su silla de ruedas y recupera momentáneamente la movilidad, “se hace vital porque el tiempo de la obra es el recuerdo”, en palabras de Luis Muñoz Díez, quizá contestando a quien vea incoherente el cambio de forma física del personaje [Muñoz Díez 2020]<sup>12</sup>. El delirio lleva más allá el efecto de humanizar aportando un cuerpo sensible. Acota la posibilidad de idealizar o estilizar la figura, en aras de reinscribirla en nuevos marcos de valoración. En *El último viaje de Galdós* este efecto se inclina hacia lo jocoso. El anciano Galdós siente frío; pide desconsolado una manta como acto mundano y de fragilidad al mismo tiempo, y pregunta por la oveja Mariucha y otros animales recogidos en su casa.

La situación dramática, tan paralela en ambas obras, deja ver por otro lado lo que podría ser una estrategia de juego con la propia relación del escritor canario con lo autobiográfico, una indagación de la escritura galdosiana por parte de los dramaturgos que se revela como ejercicio de investigación, quizá solo aparente al especialista galdosiano. Galdós fue notoriamente reacio a exponer detalles de su vida personal. Autor omnisciente por antonomasia, evitó la declaración sensorial y de afectos como cronista y la minimizó igualmente como autor de memorias. *Memorias de un desmemoriado*, publicada en 1916, es un relato de trayectoria intelectual que esquivo la faceta confesional como compromiso establecido por el propio género [Peñate Rivero 1991: 42]. Se refiere ahí el autor de forma irónica a la actividad de “amenizar su ancianidad cultivando el huerto frondoso de sus recuerdos”, para refugiarse seguidamente en su naturaleza olvidadiza, y no dar sino recuentos de la vida exterior: viajes, anécdotas, valoraciones sobre arte y testimonio de eventos políticos [7]. No falta quien disculpe la estratagema de declararse desmemoriado y su efecto decepcionante, dadas la circunstancia de vejez y penuria que le empujan a aceptar el encargo de escribir sobre sí mismo, a pesar de su reticencia. [Percival 1980: 814; Menéndez-Onrubia 2009: 517].

El autor evita hablar de su niñez, familia y vida amorosa, y de la influencia de todo ello en su escritura. Estos son los aspectos que buscan los autores de los espectáculos referidos, quienes hubiesen querido sacar del testimonio directo el lenguaje con el que abordar un material, así

<sup>12</sup> Ver Ángel Esteban Monge. *Kritilo*. 30 de noviembre 2020.

menos dependiente de la inventiva y de lo aportado por estudiosos. Los personajes a los que da cuerpo el actor que encarna al secretario Francisco en *El último viaje de Galdós* sí pueden surgir del recuento aportado: el general Prim antes de ser asesinado o Isabel II en su exilio parisino, a quienes conoció el escritor como periodista. Por lo demás, el anciano Galdós en las obras teatrales termina compartiendo su mundo interior de manera forzada, por vía de la fabulación que hacen otros, que reapropian su figura para realizarla en el tiempo.

Cabe sospechar, por otro lado, que los dramaturgos en 2020 toman *Memorias de un desmemoriado* como modelo, dentro del propio ejercicio de pasar por alto o traicionar el hermetismo de Galdós respecto a su vida privada. Lo interesante es que, dado el caso, no dejarían con ello de estar rindiendo homenaje al escritor como tal, más allá de las alusiones directas a personajes y títulos emblemáticos como estrategia de memoria patrimonial. Estarían replicando una táctica discursiva usada por el propio autor de *Memorias de un desmemoriado*, quien no deja de ser ahí el literato que manifiesta su preferencia por la imaginación frente a la autobiografía que le reclaman. Inventa Galdós una personificación para la memoria, a la que se refiere como “esa pícaro facultad a la que he dado en llamar mi ninfa” [2011: 85]. Es esta un ente etéreo, de esencia femenina, con la cual conversa el autor, y con la que sale de paseo de manera fantasiosa por escenarios de viajes y libros. Concluye reafirmando su compromiso de escritor con la capacidad de inventar tanto o más que con la realidad. La relación con la ninfa imaginaria convierte el recuerdo de viajes, amistades y tiempo de escritura en ensoñación, y como tal, en esencia prodigiosamente maleable, con derecho propio a no corresponderse exactamente con lo acontecido.

Tanto en *El último viaje de Galdós* como en *Galdós, sombra y realidad* parece tomarse prestada la estratagema para la estructura esencial de los espectáculos, trasladando la figuración de la traviesa ninfa al cuerpo de esas mujeres en vida y obra, inspiradas las segundas en las de carne y hueso. Galdós resulta finalmente humanizado, y desacralizado, con su propia articulación de la peripecia literaria. Caricaturesco o poético, resulta ser, efectivamente, el anciano preso de demencia y nostalgia, pero irremediablemente imaginativo, que termina por ceder públicamente al recuerdo de experiencia íntima. En *El último viaje de Galdós* resume el personaje su estado: “Tal vez el diapasón de mi entendimiento tampoco esté ya muy afinado, pero hay algunas cosas que no se me van a despintar ni vivo ni muerto, ni loco ni cuerdo [...] esas voces... Desde que casi no veo oigo como un tísico, pero a la vez me siento observado por miles de ojos” [Ripoll y Llorente 2020].

Otros ponen en marcha prácticas alternativa ante el creativo reto de vivificar al autor canario sin contar con un archivo de memoria íntima. Venezia Teatro recurre a la convención del manuscrito encontrado en *Bien está que fuera tu tierra, Galdós*, donde predomina la experiencia del hombre público que fuese. Otro material suplementado con la especulación es el de la copiosa correspondencia del autor, donde también esquivo el elemento más íntimo, y que sobretudo refleja sus relaciones de orden profesional, intelectual y de amistad. La ausencia de las

cartas que escribiese a Pardo Bazán, en el intercambio epistolar del que sí se tienen las dirigidas a él por la autora gallega, lleva a José Ramón Fernández al atrevido proyecto de inventarlas, fruto de un proyecto teatral, encargo también para el centenario, que queda reducido por la circunstancia de emergencia sanitaria a una lectura dramatizada. Titulado *Amado compañero, dulce vidiña*, y dirigido por Pérez de la Fuente, no es el único espectáculo que construye a un Galdós escenificable a partir de dicha correspondencia íntima<sup>13</sup>. La misma premisa sostiene la obra de Alfonso Zurro *Galdós enamorado*<sup>14</sup>. En estas obras, el personaje histórico, el escritor y la escritora, adopta una dimensión de espectro que ofrece el recuento de su experiencia de amistad y amor como ya acontecida, desde un más allá que no se explicita.

El personaje del escritor en *El último viaje de Galdós* y *Galdós, sombra y realidad* convoca sus fantasmas para que le ayuden a hacer balance de sus pecados y virtudes en una forma secular de confesión última; en la primera como una imaginada sesión de espiritismo. Asiste Galdós por otra parte a los creadores de su personificación en el proyecto de trasladar parte del reconocimiento que lo colma en 2020 a esas personas que vivieron, le amaron e inspiraron con sus cuerpos y sus genios la escritura con la que alcanza la cima.

#### 4. La trasfendencia del recuerdo a la memoria del fantasma

La intrusión en la conciencia, para revelar una experiencia afectiva que la figura histórica quiso mantener fuera de la esfera pública, puede verse como una suerte de traición y algo incoherente en el marco conmemorativo de homenaje. Sin embargo, las obras teatrales analizadas no conceden al escritor todo el espacio escénico, ni otorgan a los otros personajes un rol necesariamente subalterno por el hecho de presentarse como surgidos de su mente. Tampoco el acto de recordar le es exclusivo. La obra de Fernández, dirigida por Pérez de la Fuente, y la de Zurro, presentan una simetría de escenificación que desmantela cualquier jerarquía entre Galdós y Pardo Bazán. *El último viaje de Galdós* y *Galdós, sombra y realidad* son textos corales, donde la voz y la corporalidad reside sobretudo en el conjunto de las figuras otras que Galdós. Recordar públicamente al Galdós privado en contra de lo que sería su voluntad, no solo se legitima dentro del marco ético-estético y la disposición a asimilar el patrimonio por parte del público. Encaja asimismo en una idea de conmemoración que permite ver la usurpación de memoria íntima como un acto de reivindicación de otras memorias.

*El último viaje de Galdós* y *Galdós, sombra y realidad* están escritas a cuatro manos, siendo en ambas uno de los autores una mujer, y en ambos casos también una mujer quien dirige. Con respecto a Almansa, Muñoz Díez comenta: “Nadie mejor que una mujer para diri-

<sup>13</sup> Fernández, José Ramón. *Emilia, Borriquita (Cartas que no escribió Galdós)*. Madrid: Reino de Cordelia, 2020. La obra teatral se escenifica en el Círculo de Bellas Artes de Madrid el 24 de noviembre de 2020.

<sup>14</sup> Se estrena en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas en marzo de 2021.

gir una obra de mujeres” [Almansa 2020]. Esta opinión invita a dar un giro en la percepción del propósito de conmemoración y sus sujetos, y a ver las obras no tanto sobre Galdós como sobre esos otros personajes más desconocidos. Por extensión, se invita a tomar nota de cómo el acto de recordar surgido del personaje delirante y regresado al pasado se traslada de inmediato al conjunto de sus fantasmas. Son los que rememoran como acto ritual compartido y proporcionan la semblanza del escritor como hombre de su tiempo. Esta deja de ser monolítica como el monumento en piedra, para constituir una identidad fragmentaria, divisible y por tanto frágil, en permanente construcción.

Dice Cornago Bernal: “La teatralidad del archivo hace tomar conciencia de la fuerza material y la capacidad de agencia de los documentos” [2021: 154]. El documento produce aquí una fantasmagoría, que Mayorga reconoce como aquello que “duplica la humanidad pero no existe sin ella” y ratifica el teatro como espacio donde el mundo está ausente, como antídoto al narcisismo, que es voluntad de presencia” y que él mismo ve como impulso detrás de la conmemoración [2016: 119]. El desmemoriado Galdós es puesto a rememorar por boca de las mujeres borradas de su relato autobiográfico, aunque registradas en los documentos que componen el archivo del escritor recogido por sus estudiosos, como su correspondencia. En última instancia, ellas son las construidas para la memoria pública, las dadas a conocer. Son cuerpo femenino en términos de lo que Gabriela Cordone define “como metáfora del silencio, de la frontera de lo invisible”, de la memoria como resistencia en tanto que cuerpos disciplinados por el tiempo que viven, siguiendo la noción foucaultiana del cuerpo archivo [2020: 12]. Si admitimos que Galdós tomó control de sus memorias como resistencia al propio compromiso de producirlas, sus mujeres recordadas hallan un espacio de resistencia a desaparecer como parte de la biografía del escritor que permanece fuera de la atención sobre la actividad literaria. El conjunto rememorado y puesto a rememorar resulta un vehículo perfecto para visibilizar una identidad femenina plural, que puede reivindicar su rol en la vida del autor canario y dentro del tiempo que las formó, limitó o castigó. Se liberan y surgen como de una lámpara maravillosa para manifestarse con un discurso propio. Otra cosa es que tengan voluntad de ser presencia en la persistencia de una jerarquía patriarcal, o como marca de lo que el progreso ha concedido desde el tiempo desde el que nos hablan.

El personaje Galdós se presta a ser juzgado por ese tribunal del tiempo, que lo absuelve con generosidad: se admira al buen amigo, apoyo y amante de mujeres de fuerte personalidad y espíritu independiente, como parte o metonimia de una agenda liberal de progreso social. Se le recuerda su proclividad a reusar el compromiso, y su privilegio de hombre en el contexto de un amor libre que termina castigando a las mujeres; también su resistencia a implicarse en ciertos debates controvertidos.

Si al inicio de *Memorias de un desmemoriado* anuncia el autor su intención de dejar fuera del recuento el tiempo anterior a su llegada a Madrid, *El último viaje de Galdós* comienza con el monólogo de Dolores, que

lo recuerda de niño: “tan enfermito, tan frágil, tan débil, tan fantasioso [...] Mi niño que era mi encanto, mi alegría, mi ser, todo cuanto quería tener en la vida mortal y en la otra [...]” [Ripoll y Llorente 2020]. Es la Dolores Galdós que pasa a la memoria y biografía como mujer autoritaria y conservadora, modelo del personaje de la novela *Doña Perfecta*, entre otros. Aquí alude a la separación física y emocional de hacerle partir de Canarias para alejarlo de un amor adolescente con su prima Sisita: “en aquel entonces yo no podía soportar los amores de mi hijo con una cría nacida en pecado y tan desvergonzada y tropical” [Ripoll y Llorente 2020]. Se trata de una relación que pertenece a una memoria informal y poco documentada, pero que inspira literatura y teatro reciente [Arencibia 2020: 54]<sup>15</sup>. Como arquetipo, Dolores se explica en el tiempo: “las mujeres, tan confundidas, hemos tenido siempre tanto miedo, mi rigor fue fruto de mi miedo, y sacaba el látigo cuando yo lo que quería era hacerte buñuelos y reírme contigo. Escribeme una nueva vida, mi niño, en la que tu mamá Dolores sepa decir te quiero” [Ripoll y Llorente 2020]. Dice recuperarlo a partir del propio llamado del moribundo, “un viejecillo arrugado, poquita cosa, un cominín perdido en esa silla”, esperando haber ganado el “respeto” que quizá no le diese en vida el adulto intelectual que apenas volvió a las islas para verla [Ripoll y Llorente 2020]. Reclama su lugar de importancia en la tarea del cuidado olvidado o menospreciado: “de una mano que te alimente, de unos brazos que te transporten, de alguien que te cambie los pañales, de una voz que te oriente en lo oscuro, de una presencia que te quite el miedo, te quite el aburrimiento, te sane, te acaricie y te bese.” [Ripoll y Llorente 2020]. El homenaje a la madre viene rubricado por el personaje de Emilia Pardo Bazán: “Que la zafia y banal tentación de la retórica no me impida agradecerle el haber traído al mundo a un ser como Benito Pérez Galdós” [Ripoll y Llorente 2020]. En el acto de solidaridad entre mujeres, Dolores hace las paces con Sitita, haciéndola partícipe del destino: “[s]in ti, mi hijo no hubiera ido a estudiar a Madrid [...] Mi hijo se convirtió en un gran escritor, un mucho gracias a ti y un poco gracias a mí” [Ripoll y Llorente 2020]. Ante ella el escritor reconoce haber sacado rédito de la separación: “mi ambición encontró más huecos por donde colarse en los rotativos y editoriales madrileños” [Ripoll y Llorente 2020].

Sisita recuerda el amor como juego de juventud: “Cuando nos deslizábamos entre los cañaverales con la ropa empapada de sudor sí éramos felices. Y cuando dábamos de comer a los gatos pescado crudo o caminábamos varios kilómetros contando todos los lagartos que veíamos” [Ripoll y Llorente 2020]. La joven iniciada, entregada a un matrimonio arreglado, muerta con veintiocho años, reclama dulcemente su espacio en la memoria de las mujeres sin notoriedad, pero igualmente víctimas de un contexto que no les permitió ser dueñas de su destino: “Pero yo poco importo. Yo solo existo a su lado. ¿Sabe alguien si alguna vez me mencionó? ¿Si alguna vez me recordó?” [Ripoll y Llorente 2020].

<sup>15</sup> *El primer amor de Galdós* de Miguel Ángel Martínez Parera gana el XVIII Premio de Teatro José Martín Recuerda en 2020.

El ejercicio memorístico de los fantasmas femeninos sigue un patrón marcado por el recuerdo de la relación, fruto de un reproche que hacen compartir a la sociedad de su tiempo y a Galdós como individuo. Concluye con el perdón o el agradecimiento. Concha, la actriz de carrera desgraciada y activo temperamento resulta especialmente explícita en conjugar los estragos de su enamoramiento con su agenda feminista: “yo me quería comer el mundo y tenía demasiada imaginación. Y una inteligencia que no podía caber en la cabeza de una simple mujer. Y mi castigo fue la locura y la amputación. Eso es lo que nos espera.” [Ripoll y Llorente 2020]. Se reconoce igualmente dentro de un ejemplo de aspiraciones truncadas: “ser independiente, para no tener que estar a merced de ningún hombre, pero... con esta pierna de menos tú me dirás [...] Daría la otra pierna por haber estudiado, y por haber sido un poquito escritora o un poquito pintora o un poquito cirujano [...]” [Ripoll y Llorente 2020]. En ese espacio de la incompreensión entra un Galdós que se ve desbordado por una personalidad que reta las convenciones y se aferra a una relación que dura más de una década: “él estaba harto de mí, hacía todo lo posible para que yo lo comprendiese y lo dejara en paz. Y yo lo comprendía; pero él era para mí todo en el mundo. Si hasta me he hecho judía por él, para fastidiar a todos los que le atacaban, para que rabien y se chinchén... Él era para mí el único, le he entregado mi alma y vida. Él me abandona y me desprecia [...]” [Ripoll y Llorente 2020]. Junto a la complejidad y sofisticación de esta amante enajenada reclama su espacio de memoria la mujer de pueblo, Lorenza, que debe a Galdós superar el analfabetismo y que se quitaría la vida, también presa de la locura: “Antes de arrojarme al tren he querido leer todas tus novelas, canarión mío, una a una, letra a letra” [Ripoll y Llorente 2020]. Su incriminación se lanza desde la conciencia de clase: “[m]e han encerrado aquí para que no me dañe, dicen, para que no me dañe. ¿Y las lesiones que ya me ha producido la vida? Si mi vida es una herida abierta” [Ripoll y Llorente 2020].

Los fantasmas reclaman visibilidad: “cuanto más muerta estoy más ganas tengo de luz, de flores y de alegría” declara Concha [Ripoll y Llorente 2020]. Es la oportunidad también para corregir la imagen contenida en el archivo: “mi alma era blanca, Emilia, pero han echado en ella tanta porquería y la han pisado tanto que, si no se ha vuelto negra del todo, por lo menos está sucia y magullada” [Ripoll y Llorente 2020]. Lorenza como Sisita, asume la borradora que remedia su cuerpo en escena: “poco les importará a ustedes la suerte de mi persona si hasta hace unos minutos nada sabían de mi existencia” [Ripoll y Llorente 2020]. Las amonestaciones se dirigen finalmente al hombre como representante del sistema: ¿Toda la belleza del mundo la han compuesto los hombres? ¿Por qué yo no puedo escribir las novelas que tú no supiste escribir? ¿Por qué yo no pude pintar también los atardeceres del Mediterráneo? ¿Por qué me duele todo lo que me rodea? ¿Por qué nos habéis sacado del mundo? ¿Por qué somos aquí un coro de mujeres adorando al escritor?” [Ripoll y Llorente 2020]. Concluyen apreciando la vigencia que les brinda ser parte de la memoria de

Galdós, de sobrevivir en los personajes que inspiraron como intercambio productivo. Concha debe su existencia trascendente en la literatura al mismo hombre que la trató injustamente: “[g]racias a ti tuve alas, gracias a ti pude disfrutar de otra vida, de otra libertad. Gracias a ti pude amar... y quedaré en Tristana para siempre” [Ripoll y Llorente 2020]. Lorenza, le deja descendencia, “[a] través de mí, mi amor, canariote grande y bello, porque entraste en mi asturiano vientre, a través de mí, te vas a prolongar más allá de tu tiempo y del mío [Ripoll y Llorente 2020].

Emilia manifiesta su conformidad: “[s]entí muchos celos hace ya unos años. Muchos. Pero ahora le voy a dar un abrazo” [...] “Amiga, claro. Esta princesa galaica se conforma con lo que le quieras dar.” [Ripoll y Llorente 2020]. La obra sitúa al personaje de la escritora con menos material de recuerdo. Como ente aún vivo en la hora última de Galdós, es interlocutora que facilita la intervención de las que fuesen sus rivales. Quizá los autores ven menor porción de deuda con la memoria de una figura que cuenta ya con reconocimiento y un año conmemorativo que seguirá en 2021 al del autor canario.

## 5. Conclusión

Se sitúa al personaje Galdós ante la oportunidad de expiar sus debilidades de hombre de su tiempo que amó y valoró a las mujeres; de someterse a la catarsis de reconocerse mortal, y como tal con la vanidad de resistir la decrepitud mediante la imaginación del recuerdo: “Conchita, te veo, no sé cómo, pero te veo y se me llenan los ojos con tu presencia” [...] “Soy un guñapo, un carcamal, una porquería, un viejo que huele a orines y no quiero que me veas así” [Ripoll y Llorente 2020]. Reapropiada su figura, Galdós se pone al servicio de reubicar su propio estatus de insigne intelectual para exponerse como humano hasta los límites de lo escatológico. Cabe aún cuestionar la ética de representar el espacio que se abre entre el respeto debido a la memoria de la persona y su desacralización en pos de una memoria pública desvinculada de la monumentalidad al uso, y que se hace extensiva a la memoria de otros sujetos, faltos de ella. La práctica cultural debería responder al hecho de traicionar la personalidad de una figura en su ausencia vital, su cuerpo fagocitado por los procesos de corporeización como nueva monumentalidad, en nombre del conocimiento. También para depositar en él debates sobre la mujer en la sociedad actual, que ha de superar los límites impuestos históricamente sobre el cuerpo femenino, en un modelo de progreso burgués, liberal y moderno. En otro giro de actualidad, de ser estimada la conducta del escritor, su cuerpo de hombre vivo, como poco honrosa, el juicio podría resultar en una condena mayor dentro de la esfera pública ¿Podría ser cancelado Galdós por mujeriego, promiscuo, proclive a poner fin a las relaciones por su propio instinto de independencia? Es de celebrar que los autores de las obras de 2020 aquí analizadas no establezcan el eje del repaso vital del autor en esos parámetros reduccionistas, a la vez que abordan la cuestión. Como sus personajes femeninos, pueden concluir agradeciendo que esa trayectoria de vida rica en



relaciones permita reunir teatralmente la memoria de un sujeto femenino como mosaico de tipos, y entregarla al marco actual de preocupaciones.

Merced a dicha oportunidad, Galdós en el escenario de la efeméride pasa la prueba de la vigencia, más allá de lo que aporta para el presente su lúcida visión literaria de lo social y lo individual; y del placer de la lectura y estudio de su obra para aquellos que quizá no necesitamos su

resurrección en otro escenario que en el que escribió, pero que también apreciamos el nuevo placer de la revelación ofrecido por el rastreo biográfico y la ficción histórica bien lograda. Muere en paz el autor sobre el escenario. Ripoll y Llorente hacen incluso que reciba a Dios el anticlerical de sensibilidad espiritual, en un “ya está [...] dile a Dios que pase”, que bien puede ser un guiño más al lector galdosiano<sup>16</sup>.

## 6. Referencias bibliográficas

- Almansa, Patricia (2020): Programa, *Galdós, sombra y realidad*, Recurso web, <<https://www.teatroespanol.es/espectaculo/galdos-sombra-y-realidad>>. Fecha de consulta: 6-II-2022.
- Anónimo (2018): “El congreso aprueba crear una comisión para conmemorar la figura de Galdós” (2018): *La Vanguardia*, 29-V.
- Anónimo (2020a): “Fortunata y Benito”, *Godot*, Recurso web, <<https://www.revistagodot.com/cartelera-teatro-madrid/fortunata-y-benito/>>. Fecha de consulta: 6-II-2022.
- Anónimo (2020b): Programa, *Galdós en el Español*, Teatro Español, Recurso web, <<https://www.teatroespanol.es/espectaculo/galdos-en-el-espanol>>. Fecha de consulta: 6-II-2022.
- Arencibia, Yolanda (2020): *Galdós, una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- Casey, Edward (2004): “Public Memory in Place and Time”, en Kendall R. Phillips (ed), *Framing Public Memory*, Tuscaloosa, University of Alabama Press: 17-44.
- Cordone, Gabriela (2008): *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, Zaragoza, Librerías Pórtico.
- Cornago Bernal, Óscar (2020): “El archivo como ficción operativa: la autoridad suspendida”, *Artilugio* 6: 141-172.
- Counsell, Colin, and Roberta Mook (2009): *Performance, Embodiment and Cultural Memory*, Newcastle, Cambridge Scholars.
- Fernández Cordero, Carolina (2020): *Galdós en su siglo XX. Una novela para el consenso social*, Madrid, Iberoamericana.
- George, Jr., David R. (2009): “Restauración y Transición en la *Fortunata y Jacinta* de Mario Camus”, en Francisca López; Elena Cueto Asín y David R. George, Jr. (eds.), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid, Iberoamericana: 53-72.
- Guilles, John R. (1996): *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- Haviland, Lisa Caruso (2018): “Introduction”, en Bill Bissell y Lisa Caruso Haviland (eds.), *The Sentient Archive: Bodies, Performance and Memory*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Hite, Katherine (2012): *Politics and the Art of Commemoration: Memorials to Struggle in Latin America and Spain*, New York, Routledge.
- Johnson, William (1991): *Celebrations: The Cult of Anniversaries in Europe and United States Today*, New Brunswick, Transaction Publishers.
- Losánez, Raúl (2020): “Crítica de *Galdós, sombra y realidad*: Galdós en su secreta intimidad”, *La Razón*, 27-XI.
- Mayor, Nerea (2020): “Fortunata y Benito”, *Godot*, <<https://www.revistagodot.com/cartelera-teatro-madrid/fortunata-y-benito/>>. Fecha de consulta: 15-V-2022.
- Mayorga, Juan (2016): *Elipsis*, Segovia, La ña rota.
- Martín, Sergio. (2020): “Las tensiones de la estética archivista”, *Artilugio* 6: 9-22
- Méndez-Onrubia, Carmen (2009): “Memorias de un desmemoriado de Galdós: Texto y contexto”, *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano*: 515-527.
- Miller, Toby, y George Yúdice (2002): *Cultural Policy*, London, SAGE Publication.
- Muñoz Díez, Luis (2020): “Galdós: sombra y realidad” de Ignacio del Moral, Verónica Fernández y Pilar G. Almansa, *Tarántula. Revista cultural*, Recurso web, <<https://revistatarantula.com/galdos-sombra-y-realidad-de-ignacio-del-moral-veronica-fernandez-y-pilar-g-almansa/>>. Fecha de consulta: 6-II-2022.
- Nora, Pierre (1989): “Between Memory and History: Les lieux de mémoire”, *Representations*, 26 (1989): 7-24.
- Nuevo, Mar (2020): “Inabarcable, inacabable Galdós”, *Tendencias Hoy*, Recurso web, <<https://www.economiadigital.es/tendencias/hoy/viajeros/destinos/inabarcable-inacabable-galdos.html>>. Fecha de consulta: 6-II-2022.
- Palomero, Fernando (2020): “Galdós, año perdido”, *El mundo*, 27-XI.
- Peñate Rivero, Julio (1991): “Memorias de un desmemoriado. La autobiografía en Galdós”, *Hispanica Helvetia* 1: 139-152.
- Percival, Anthony (1980): “Galdós y lo autobiográfico: Notas sobre Memorias de un desmemoriado”, *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*: 807-815.
- Pérez Galdós, Benito (2011): *Memorias de un desmemoriado*, Valencia, El Nadir Ediciones.
- Ripoll, Laila, y Mariano Llorente (2020): *El último viaje de Galdós*, Recurso web, <<https://laboratoriogaldos.es/wp-content/uploads/2021/03/Texto-El-u%CC%81ltimo-viaje-de-Galdo%CC%81s.pdf>>. Fecha de consulta: 6-II-2022.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.

<sup>16</sup> Es este un final que recuerda al del protagonista de su novela de 1891, *Ángel Guerra*.